

---

WIT PIETRZAK

---

## Poezja życia / poezja instrukcji: *poems* Anrzeja Sosnowskiego w kontekście teorii poezji Ezry Pounda

Spośród poetów zagranicznych, którzy wywarli wpływ na twórczość Andrzeja Sosnowskiego, przyjęło się wymienić Amerykanów, nowojorczyków – Ashbery’ego i O’Harę oraz Francuzów – Rimbauda, Mallarmégo, Roussella. Oczywiście listę można by jeszcze rozszerzyć. Choć rzadko widać analogię między poetyką *Sezonu na Helu* a poetyką romantyzmu, to bez wątpienia w najnowszych tomikach autora „słysząc” coś więcej niż tylko echa Mickiewicza<sup>1</sup>. Nieco zapomniany jest w tej „anatomii wpływu”<sup>2</sup> Ezra Pound, a dziwić to może, bo obu poetów łączy więcej niż tylko zarzucony ongi przez Sosnowskiego projekt rozprawy doktorskiej poświęconej amerykańskiemu koledze po fachu. Jerzy Jarniewicz zauważa, że zwłaszcza w ostatnich tomikach Sosnowski zawdzięcza Poundowi

przestrzenną, kolażową kompozycję wiersza, fascynację wielożycznością i wewnątrzpoetyckim przekładem, operowanie autonomicznym fragmentem, otwarcie wiersza na to, co osobiste i autobiograficzne, jednak bez śladów konfesyjności czy popadania w pułapkę wiersza środowiskowego, a także antysymbolistyczną podstawę poetyckiego obrazowania<sup>3</sup>.

Punkty wspólne, które wymienia Jarniewicz, nie podlegają dyskusji, tutaj jednak chciałbym przyjrzeć się *poems*

---

<sup>1</sup> Przejrzyście tropi obecność elementów romantyzmu w *poems* Paweł Próchniak, *Poems: widowisko (na marginesie „poems”)*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 125–135.

<sup>2</sup> Odwołuję się tu do Harolda Blooma, niekoniecznie chcąc usytuować Sosnowskiego w zależności efeb – prekursor, o której pisze amerykański krytyk.

<sup>3</sup> J. Jarniewicz, *Od Pieśni do Skowytu*, Wrocław 2008, s. 42.

Sosnowskiego od strony teoretycznych zapatrywań Pounda na poezję oraz jej cele.

W posłowniu do drugiego w Polsce osobnego wydania *Pieśni* (*Cantos*) Pounda<sup>4</sup> Sosnowski, oddając sprawiedliwość przerażającej trudności w odbiorze poematu, wnioskuje:

Jeśli [...] u podłoża *Pieśni* znajduje się mała kartka z notesu lub co najwyżej skromny księgozbiór podręczny, to pytanie o zagadkę poematu można by sformułować w następujący sposób: jak wygląda schemat tej centrali, która podobno prosty na wejściu komunikat puszcza takimi torami, że otrzymujemy wielką serię niejasnych przekazów, wieloznacznych sygnałów, pomyłek i głuchych telefonów?<sup>5</sup>

Na następnych stronach Sosnowski odpowiada na to pytanie, stwierdzając, że Pound pisze swój potworny poemat w odpowiedzi na szeroko pojęty kryzys współczesności:

Pierwsze słowo stało się ciałem, a słowa pierwszego języka wypłynęły jak gdyby bezpośrednio z rzeczy. Cóż, skoro teraz słowa nie są już nawet widmami rzeczy, ale widmami widm, odnoszą się tylko do siebie w nieustającej spekulacji języka. W różnicy pomiędzy słowem źródłowym a wielosłowiem czasu i historii, w różnicy pomiędzy słowem i słowem, w różnicy, która przetrącała każde nasze słowo, znalazło się ciemne miejsce i czas na parodię znaku idealnego. Ta parodia, paszytytoryginał, to lichwa bezustannie tkanego tekstu<sup>6</sup>.

Krytyka pojęcia lichwy stanowi jeden z głównych motywów *Pieśni*. Pound uważa bowiem, że to właśnie stosując na wielką skalę pożyczkę na procent, Zachód pozwolił, by kontrolę nad życiem przejął pieniądź. Pound wywodzi swoją teorię ekonomii od C.H. Douglasa, według którego kluczowy problem pierwszych dekad wieku XX stanowi fakt, że „pieniądze wygenerowane przez produkcję nie starczą, aby kupić wyprodukowane dobra, co z kolei pociąga za sobą chroniczny niedostatek pieniądza. Brak ów trzeba wypełniać, tworząc pieniądze, które – obciążone procentem – są nośnikiem długu”<sup>7</sup>. Wniosek jest prosty: trzeba usunąć tak pojętą lichwę po to, żeby cena produktu całkowicie odzwierciedlała wysiłek włożony w jego wytworzenie. Takie podejście

<sup>4</sup> Autorem tłumaczeń oraz redaktorem pierwszego wyboru *Pieśni* był Jerzy Niemowski. Tom ukazał się w Warszawie w roku 1993.

<sup>5</sup> A. Sosnowski, *Posłowie*, w: E. Pound *Pieśni*, przeł. L. Engelking, K. Koziół, A. Sosnowski, A. Szuba, Warszawa 1996, s. 180.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 184.

<sup>7</sup> H. Kenner, *The Pound Era*, Berkley–Los Angeles 1974, s. 407 – przeł. W.P.

to mrzonki, przynajmniej z ekonomicznego punktu widzenia. Sosnowski jednak dostrzega w wystąpieniu Douglasa przeciwko lichwie część znaczenia szerszego projektu, który leży u podstaw *Pieśni*. Hipoteza Douglasa przemawiała do Pounda przede wszystkim swą prostotą i zrównaniem „znaku wartości” (czyli ceny) z wartością rzeczywistą danego produktu; ta sama redukcja miałaby dotyczyć języka: „Chodziłoby zatem o to, żeby między słowem i rzeczą nie mogła się pojawić żadna fatalnie procentująca nadwyżka sensu, żadna zwłoka umożliwiająca lichwiarski przyrost znaków [...]. Słowo powinno zostać doprowadzone do współistotności z rzeczą oznaczaną”<sup>8</sup>.

Ezra Pound pragnie, aby słowa języka wyrastały z natury rzeczy, a wiersz odkrywał przed nami istotny stan rzeczywistości. Wracając do pytania, jakie stawia sobie Sosnowski na początku rozważań *Posłowie*, można zauważyć, że „centrala *Pieśni*” leży w archimedesowym punkcie zjednania słowa i rzeczy, a „głuche telefony” spowodowane są tylko naszymi niedostatkami, przekaz bowiem jest według Pounda absolutnie przejrzysty. Prawie dziesięć lat po *Posłowie* Sosnowski publikuje tomik *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w którym pojawia się króciutki liryk *Awizo*. Echem wraca tu metafora *Posłowie*: są „głuche telefony” i jest „centrala”, którą staje się poeta sam dla siebie. Oto zamykająca strofa:

Embargo telefonii i wy digitale,  
sam sobie siecią, myśłą i portalem.  
Kody dostępu, Klaudio Terminale<sup>9</sup>.

Wewnątrz sieci komunikacyjnej, wiążącej ze sobą wszystkich ludzi, podmiot wiersza deklaruje pragnienie odrębności i samostności. Nakładając embargo, a więc czasowe przerwanie handlu, poeta zrywa z przestrzenią permanentnej wymiany informacji. Wykorzystując żargon komputerowy, który odgrywa ważną rolę w najnowszej poezji Sosnowskiego (do czego jeszcze wrócę), chce on, można by rzec, wylogować się z Internetu i wejść w przestrzeń intranetu. Jednak ruch ten jest niemożliwy<sup>10</sup>, ponieważ nie sposób wydostać się z sieci komunikacyjnej, choćby dlatego,

<sup>8</sup> A. Sosnowski, op.cit., s. 184–185.

<sup>9</sup> A. Sosnowski, *Awizo*, w: idem, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009, s. 414.

<sup>10</sup> Liryk \*\*\* „Wylogowałeś się” i co „dalej”?... zamykający tom *Po tęczy*, jak też *Pozytywki i marienbadki* Sosnowskiego z roku 2009, zdaje się sugerować, że chwila zerwania komunikacji jest tyle niemożliwa, co niepożądana, bo wiązałaby się z końcem języka – śmiercią poezji.

że przecież przepływ informacji – czy to międzyludzkiej, czy wewnętrznej – odbywa się za pośrednictwem języka. Toteż ostatni wers można odczytywać jako wołanie o kody dostępu do samego siebie.

Paradoks polegałby więc na tym, że centrala, którą obwołuje się podmiot *Awiza*, leży poza zasięgiem samego bytu indywidualnego. Parafrazując, człowiek nie ma dostępu do własnej tożsamości poza panującym językiem. Kim jest więc tajemnicza Klaudia Terminale? Chodzi tu o grę (z) nazwiskiem Claudii Cardinale, jak wyjaśnia Kacper Bartczak, „jej nazwisko, jako nic nie znaczący wyraz, też odsyła, też posiada swoje echo. Terminale – (Cardinale) – digitale” i dalej:

Digitale to cyfry, i w tym środowisku, w tej miniseci grającej w danym rejonie większej sieci, słowo *cardinale* każe myśleć o liczbach kardynalnych. Te z kolei oznaczają moc zbioru i są pojęciem funkcjonującym w teorii mnogości, a więc w dziedzinie matematyki, która zajmuje się badaniem wielkości zbiorów, porównywaniem ich mocy oraz paradoksami występującymi, gdy ma się do czynienia ze zbiorami nieskończonymi<sup>11</sup>.

Kacper Bartczak, ukazując analogię do zbiorów nieskończonych, stwierdza:

Poeta wycofujący się w siebie znajdzie szum nieskończoności, bezkresne i beczasowe tło [...]. Będąc w tle, jest się nigdzie i jest się wszędzie, ponieważ w nieskończoności, jeśli przestrzeń jest jednorodna, odpada pojęcie skalkulowanych wobec jakiegoś środka współrzędnych<sup>12</sup>.

Choć trudno mi przystać na stwierdzenie, iż w *Awizie* przemawia, a w zasadzie realizuje się przekaz nieskończonego systemu języka, to słuszne jest określenie pozycji podmiotu wiersza; znajduje się on wszak właśnie na liniach napięć między „wszędzie” a „nigdzie”. Z jednej strony chce wrócić do siebie, odnaleźć punkt poza obszarem transakcji ze światem szumu informacyjnego, z drugiej strony – kod dostępu jest w posiadaniu Klaudii Terminale, spoczywa w nieskończoności gry językowej, zawartej w pozornie nieznaczącym nazwisku: terminal to punkt tranzytowy, na przykład na lotnisku, co sugeruje, że poszukiwanie kodów dostępu jest niekończącym się przedsięwzięciem; lecz angielskie

<sup>11</sup> K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 188.

<sup>12</sup> Ibidem.

znaczenie czasownika *terminate* pozwala mieć nadzieję, że przecież gdzieś musi być kres podróży, własne „ja”.

Dwie centrale – Pound i Sosnowski – otwierają się na siebie właśnie w tym punkcie. Pound tworzy, aby wyzwolić człowieka z oków lichwy i tym samym dopomóc w tworzeniu nowego społeczeństwa; Sosnowski, znajdując się w przestrzeni, w której nie da się już powrócić do żadnego przedustawnego porządku, pisze *poems*, by odzyskać własny głos. Jednak analogia między oboma poetami nie sprowadza się bynajmniej do owego w sumie akcydentalnego echa *Posłowie* w *Awizie*. Kluczowa zależność zachodzi w wyłaniającym się z ich pisarstwa ujęciu funkcji poezji.

Ezra Pound na różne sposoby dąży do stworzenia języka, który – jak już powiedzieliśmy – ma być współlistotny z rzeczą. Pragnienie wyrugowania abstrakcji i naddatku znaczeniowego ze słów widoczne jest już w jednej z doskonale znanych tez imagizmu: „Żadnych słów, które nie odnoszą się do przedstawienia”<sup>13</sup>. Daje tu o sobie znać Poundowskie marzenie o uczynieniu wiersza rzeczą samą w sobie, nie wyrazem jakiegoś stanu emocjonalnego, ale właśnie nośnikiem energii drzemiącej w słowach. Od usunięcia abstrakcji, według Pounda przejawiającej się nie tylko w liryce, ale także w gazetowych artykułach i pismach polityczno-ekonomicznych, uzależniona jest odnowa języka, której dokonać może tylko poezja. Koncepcja odnowy języka jest ściśle powiązana z estetyką *techné*, „gdzie sztuka jest umiejętnością a piękno celem”<sup>14</sup>. Piękno to dla Pounda doskonale przystosowanie formy do spełnianej funkcji; w poezji, która w języku ma wyrazić rzeczywistość, piękno to uchwycenie wewnętrznej sieci napięć w naturze.

Dla tak rozumianego celu poezji Pound potrzebuje „innej modalności myśli”, ponieważ nie chodzi mu o piękno pojmowane w stałych kategoriach, ale o estetykę ruchu. Korzystająca z ustaleń kubizmu *Miedziana zabawka* (*Brasstoy*) – wyrzeźbiona przez przyjaciela Pounda, Henriego Gaudier-Brzeska – doskonale ilustruje pryncypia estetyki dynamicznej, rzeźba wygląda dosłownie jak gdyby uchwyciła w ruchu kilka sprzężonych ze sobą figur geometrycznych. W latach 30. językowym odpowiednikiem rzeźby kubistycznej staje się dla Pounda chiński ideogram, który łączy w sobie konkretny obraz i akcję: „Prawdziwy rzeczownik jako coś wyizolowanego nie istnieje w naturze. Przedmioty to tylko punkty docelowe czy też raczej punkty styczne działań; przecięcia, migawki”<sup>15</sup>. Właśnie tak, jako połączenie rzeczow-

<sup>13</sup> Cyt. za: E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 119.

<sup>14</sup> M.L. Ardizzone, *Wstęp*, w: E. Pound, *Sztuka maszyny...*, s. 34.

<sup>15</sup> E. Pound, *Sztuka maszyny...*, s. 121.

nika z czasownikiem, przedstawia rzeczy ideogram, „nie stara się być obrazem dźwięku, lub zapisanym znakiem przywołującym dźwięk, lecz pozostaje obrazem rzeczy; rzeczy w danej pozycji albo relacji, bądź też kombinacji różnych rzeczy. *Oznacza* rzecz lub akcję, bądź sytuację, ale też cechę wspólną kilku rzeczom, które przedstawia”<sup>16</sup>. Waga, jaką Pound przykłada do ideogramu, jest zrozumiała, bo przecież natura to ciągła zmiana, a więc słowa, by z tym ruchem mogły być współistotne, muszą także obrazować permanentny ruch.

Ezra Pound zdecydowanie odcina się od *mimesis*, proponując w zamian estetykę *techné*, ponieważ „poezja jako sztuka uważana jest za tworzenie, a nie za działanie naśladowcze”<sup>17</sup>. Tworzenie w języku jest możliwe tylko pod warunkiem, że zostanie ono odnowiony zgodnie z prawami ruchu panującymi w świecie naturalnym. Skuteczne użycie owego języka w poezji Pound nazywa logopoeją, czyli „tworzeniem słowa w zgodzie z zależnościami istniejącymi w naturze, słowo nie ma *naśladować* natury, lecz podporządkowywać się prawom, które rządzą naturą”<sup>18</sup>. Poza logopoeją Pound definiuje jeszcze dwa inne rodzaje poezji, które mogą stanowić o odnowie języka wyrazu; są to melopoeja i fanopoeja. Istnieją więc razem trzy rodzaje liryki:

Melopoeja, w której słowa, ponad ich codzienne znaczenie, naśladowane są cechami muzyki, które kierują procesem powstawania znaczenia.

Fanopoeja, która polega na rzucaniu obrazów przed wyobraźnię.

Logopoeja, „taniec intelektu pomiędzy słowami”, to jest użycie słów nie dla ich bezpośrednich znaczeń, ale w szczególnie sposób uwzględniające zwyczaje ich użycia, kontekst, w którym *spodziewamy* się znaleźć dane słowo, jego typowe związki frazeologiczne, jego uzus oraz ironiczny potencjał<sup>19</sup>.

W *ABC of Reading* Pound używa terminów tych by przedstawić proces, w jakim język nasycony zostaje znaczeniem. Podstawowe jest dla niego określenie sposobu, w jaki idiom może zostać zrewolucjonizowany. Ideogram pozwala wyjaśnić wagę ruchu i wytwarzanej w nim energii, a wspomniane trzy rodzaje poezji definiują to, jak tworzy się znaczenie. W obydwu przypadkach najistotniejszym elementem jest wytworzenie piękna, czyli obrazu w akcji.

<sup>16</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, New York 1960, s. 21 – przeł. W.P.

<sup>17</sup> M.L. Ardizzone, op.cit., s. 41.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>19</sup> E. Pound, *How to Read*, w: idem, *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T.S. Eliot, New York 1968, s. 25 – przeł. W.P.

Od odnowy języka Pound uzależnia powstanie dobrego państwa. Połączenie krytyki lichwy z odrzuceniem abstrakcji oraz nacisk na połączenie słowa z rzeczą wiążą się w jedną całość, ponieważ „Jeśli literatura danego narodu upada, naród ten ulega atrofii i rozkładowi”<sup>20</sup>. Z kolei „Bez słusznego stylu, ekspresji, nie [ma] wyrazistych idei, prawa, społeczeństwa, w którym panuje ład, nie ma łagodności, jasnego stosunku do przedmiotu, do idei, ludzi”<sup>21</sup>. Dobra poezja zatem to warunek dobrego społeczeństwa i celem *Pieśni* (pisze się zawsze po coś) jest stworzenie społeczności czytelników, którzy – odebrawszy naukę z poematu Pounda – pomogą ponownie zaprowadzić raj na ziemi<sup>22</sup>. Najważniejszy krytyk i biograf Pounda, Hugh Kenner, stwierdza: „Umysły istnieją w historii. Zaoferować umysłom ludzkim odczytanie wzorów historycznych może skonsolidować lub zmienić te wzory, a tak czy inaczej wpłynie na ludzkie poczucie bycia u siebie”<sup>23</sup>. Poemat, korzystając z ustaleń „metody ideogramicznej” oraz trzech rodzajów poezji, ma dokonać zmiany ludzkiej świadomości, ukazać drogę ku przewyżczeniu panującej stagnacji intelektualnej.

Ezra Pound dosłownie komponuje w *Pieśniach* fragmenty poetyckie i prozatorskie z przeszłości, wkładając je we współczesny kontekst. W eseju *Jak czytać* (*How to Read*) Pound wyjaśnia, że „Różne języki – [ich] słowniki, idiom – wypracowały pewne mechanizmy komunikacji i rejestracji. Żaden język nie jest kompletny”<sup>24</sup>. Toteż aby nie utracić przejrzystości i piękna<sup>25</sup>, fragmenty, którymi gęsto poprzetykane są *Pieśni*, muszą pojawiać się w języku oryginalnym. Tym samym Pound stara się skonstruować „scenę instrukcji”<sup>26</sup>, na której przeszłość i teraźniejszość (literacka) współgrają po to, aby – przez odnowę i sprecyzowanie języka – ukazać społeczeństwu drogę do raju na ziemi. Tradycja piśmiennicza, którą Pound przywołuje w *Pieśniach*, a o której pisze też w instruktarzowych *ABC of Reading* oraz *Guide to Kulchur*, to

<sup>20</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, s. 32 – przeł. W.P.

<sup>21</sup> E. Pound, *Sztuka maszyny...*, s. 160.

<sup>22</sup> Pound upatrywał możliwości powrotu, drugiego renesansu, w tryumfie faszyzmu, który kojarzył mu się z panowaniem Sigismondo Malatesty, wybitnego patrona sztuk z XV-wiecznego Rimini. Raj więc miałby zostać właśnie *zaprowadzony*, nawet jeśli miałyby się to wiązać z potencjalnym usunięciem opornych.

<sup>23</sup> H. Kenner, op.cit., s. 362 – przeł. W.P.

<sup>24</sup> E. Pound, *How to Read*, s. 36 – przeł. W.P.

<sup>25</sup> Pound tłumaczy, że o ile fanopoeję da się przełożyć niemal całkiem, logopoeja może zostać przełożona tylko lokalnie, a melopoeja opiera się wszelkim próbom przekładowym – zob. Pound, *How to Read*, s. 25.

<sup>26</sup> Używam tu pojęcia sceny instrukcji w znaczeniu poundowskim, nie ma ono nic wspólnego z koncepcją Harolda Blooma, którą krytyk wyprowadza w *A Map of Misreading*.

zbiór doskonałych obrazów poetyckich, mających obudzić drżące umysły współczesnych. Kenner świetnie ilustruje ideę „sceny instrukcji”: „Wszelkiego rodzaju nowoczesne (*modern*) obszary namysłu [...], językoznawstwo, antropologia, biologia, folklor, ekonomia, w taki sposób naświetlają współczesne zjawiska, że dokonuje się otwarcie tuneli w czasie, przez które dostrzegamy archetypiczną przeszłość, której cienie nadają wagę oraz istoty naszej transparentnej teraźniejszości”<sup>27</sup>. W przestrzeni artykulacji poetyckiej dawno wypowiedziane słowa są nadal obecne, a lekcja z nich płynąca nie utraciła nic ze swej aktualności pod warunkiem, że poeta umie wyzyskać ich piękno na nowo. Sosnowski precyzyjnie objaśnia:

Projekt Pounda to próba przekreślenia ruin i powrotu do momentu wcześniejszego. Pojawia się zatem taki zamysł epifaniczny, polegający na tym, że historia widziana jest jako szereg „świecących punktów”, które oznaczają prawdziwe wglądy w istotę rzeczy [...]. [...] te źródłowe wglądy są, zdaniem Pounda, dostępne tylko nielicznym. W ten sposób powstaje bardzo mała, elitarna grupa uprzywilejowanych „oglądaczy” rzeczywistości: od Konfucjusza do współczesności (jedną z ostatnich postaci w tym szeregu jest Mussolini), którzy mieli bezpośredni wgląd w istotę rzeczy. Projekt *Cantos* polega na tym, żeby zebrać te wszystkie znane Poundowi *luminous details*<sup>28</sup>, które są historycznie rozproszone. Zestawiając je ze sobą, można dać nowoczesnemu czytelnikowi możliwość wejrzenia w rzeczywistość prawd wiekuiestych<sup>29</sup>.

Jednocześnie konstrukcja tematyczna *Pieśni*, klucz, podług którego Pound organizuje owe „świecące punkty”, jest pozorowanie zupełnie dowolna, stwarzając wrażenie kompletnego chaosu. A jednak, jak zauważało wielu krytyków, usunięcie sekwencyjności i narracyjności nadaje *Pieśniom* charakter kontrapunktowy bądź „fugalny”. Sam Pound stwierdził w jednym z listów, że konstrukcja *Pieśni* oparta jest na modelu fugi<sup>30</sup>. Choć o fugalnym aspekcie poematu zostały napisane całe księgi, to bardziej

<sup>27</sup> H. Kenner, op.cit., s. 381 – przeł. W.P.

<sup>28</sup> Kenner wyjaśnia, że *Luminous Details*, „jaśniejące detale” albo „świecące punkty”, to „transcendentalne [objawienia] w przebraniu faktów [rzeczy]: są one nie tylko «istotne» albo «symptomatyczne», tak jak większość faktów, ale wykazują zdolność wywołania «nagłego zrozumienia otaczających nas warunków, ich przyczyn i efektów, ich sekwencji i prawa»”. Ibidem, s. 152 – przeł. W.P.

<sup>29</sup> A. Sosnowski, *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 94.

<sup>30</sup> E. Pound, *Selected Letters of Ezra Pound*, red. D.D. Paige, New York 1971, s. 294.



przekonujące wydaje się określenie *Cantos* jako rozbudowanej formy kontrapunktowej – ani fuga bowiem (np. Bachowska), ani same *Pieśni* nie odtwarzają żadnej z góry określonej formy. Toteż poemat nie tyle jest fugą, co powiela pewną technikę kompozycyjną, tworząc wielką, symultanicznie obecną w wyobraźni sieć kontrapunktowo i nieliniarnie skomponowanych obrazów<sup>31</sup>.

Analogia muzyczna jest tu niezwykle istotna. Pound wielokrotnie podkreślał wagę muzyki w poezji; jeszcze w fazie imagistycznej sformułował doskonale znane *dictum*: „komponować w sekwencji fraz melodycznych, a nie w sekwencji metronomu”<sup>32</sup>, a ponad dwie dekady później pisał, że „poezja ulega atrofii, kiedy oddala się od muzyki”<sup>33</sup>. Właśnie kompozycja kontrapunktowa czy fugalna doskonale obrazuje „scenę instrukcji”, która ewokuje całą „godną uwagi” tradycję pisarską i historię w pojedynczym momencie teraźniejszości po to, żeby – uwidaczniając ciągle aktywne prądy historyczne – zmienić wrażliwość całego społeczeństwa. Melopoeja zatem dyktuje wzór kompozycyjny, logopoeja wybija ze spetryfikowanych konwencji językowo-mysłowych, a fanopoeja rządzi konstrukcją obrazu – wszystkie razem zaś służą objaśnieniu powstawania tego, co tu nazwałem „sceną instrukcji”.

Omówione elementy poetyki Pounda – krytyka abstrakcji i uprecyzjnienie języka (piękno jako funkcja i energia), ideogram, trzy „poeje” oraz analogia muzyczna – wyznaczają także możliwe punkty, wokół których zorganizowane są *poems* Sosnowskiego (jeśli nie całość jego *oeuvre*).

Abstrakcja jest pierwszym wrogiem Pounda od chwili, kiedy przybywa on do Londynu i wyrusza na krucjatę przeciwko poezji nieaktualnej. Jako *antidotum* na tę chorobę współczesnego pisarstwa Pound podaje dążenie do takiego uprecyzjnienia języka, żeby słowa i rzeczy zjednały się w akcie pisania (*techné*). Poundowska krytyka abstrakcji odnosi się również do projektu Sosnowskiego. Choć nie występuje on przeciw „poezji przegadanej”, to język *poems* jest niesłyszanie precyzyjny, o czym świadczą mogą zawile asonanse i subtelne powtórzenia fraz. Paweł Próchniak, objaśniając ów ruch w stronę zjednania słów i rzeczy, posługuje się terminami na wskroś poundowskimi:

[...] prawda [*poems*] jest jawna i naoczna, jawi się z siłą konieczności, jest całkowitą zgodnością słów i rzeczy, bo rzeczy w tych wierszach to słowa, słowa – to rzeczy. Ale jednocześnie jest to prawda na wskroś

<sup>31</sup> M. Ingham, *Pound and Music*, w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, red. I.B. Nadel, Cambridge 2001, s. 244–245.

<sup>32</sup> E. Pound, *Sztuka maszyny...*, s. 119.

<sup>33</sup> E. Pound, *ABC of Reading*, s. 14.

hermetyczna – dostępna wtajemniczonym, tej garstce, która dziś słucha głosu poezji, tym nielicznym, którzy sądzą, że „wyjaśnienie [...] prób” poety „warte jest [...] trudu”. Bo prawda, o której mówi Sosnowski, jest trudna i ciemna. Ma w sobie coś z rozpoznania, że ludzki język nie ma granic, że jest otwarty na oścież, że nie można go wyczerpać, że jego ruch nigdy nie ustaje<sup>34</sup>.

Rozpoznanie, że „słowa – to rzeczy” i na odwrót, ma genezę zdecydowaną poundowską; *poems* w każdej ze swych odsłon świetnie realizują doprecyzowanie języka w taki sposób, że jego ruch oddaje przepływ rzeczywistości. Złączenie słowa z rzeczą, do którego Pound często wracał, jest tu totalne, nie sposób odróżnić jednego od drugiego. W jednym z wywiadów Sosnowski stwierdza: „Interesujący jest moment, kiedy nie można dokonać rozróżnienia, kiedy nie da się mówić osobno o języku i osobno o rzeczywistości. Chodzi pewnie o to, aby te dwa żywioły zbiegły się w jednym paśmie”<sup>35</sup>. Warto zwrócić uwagę, że sam przepływ obrazów w *poems* przypomina metamorfozy tematyczne, zwłaszcza cyklu *Pieśni Pizańskich*<sup>36</sup>. Fragment *dr caligri resetuje świat* stanowi dobry tego przykład:

nikt nie wie ile nam zostało stacji  
ktoś mówi tuzin góra tuzin stacji  
wasze stacje hanno mario magdaleno  
w tym mieście było tysiąc stacji  
dziś do najbliższej jadę godzinami  
stacja nazywa się otucha  
stacja nazywa się elea<sup>37</sup>.

Początkowo utrwalający się obraz metra, przez które przepływa „sporo ludzi”, „wylatuje w powietrze”, by ustąpić miejsca ewokacji Drogi Krzyżowej; ta z kolei przywodzi na myśl Marię Magdalenę, która rozpada się na pojedyncze imiona. A wszystko zorganizowane jest wokół znaczeń słowa „stacja”.

<sup>34</sup> P. Próchniak, op.cit., s. 126.

<sup>35</sup> A. Sosnowski, *Trop w trop...*, s. 168.

<sup>36</sup> Być może najsłynniejszy ze wszystkich *Cantos*, cykl *Pieśni Pizańskich*, pisze Pound w niewoli, kiedy nadzieje związane z Mussolinim okazały się płonne; nie bez kontrowersji w 1949 r. dostał za nie prestiżową Bollingen Prize. Peter Nicholls zauważa, iż ta część poematu zwraca uwagę „ogromną płynnością przejść [między radykalnie odmiennymi tonacjami i rejestrami]”. P. Nicholls, *Beyond „The Cantos”: Pound and American Poetry*, w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, s. 142.

<sup>37</sup> A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 16. Dalej lokalizację wszystkich cytatów zaczerpniętych z tej publikacji podaję w tekście zasadniczym po skrócie *p.*

Pisząc, że prawda (znaczenie) w *poems* jest „jawna i naoczna”, ale też „hermetyczna” i „elitarna”, Próchniak współbrzmi z opisem projektu *Cantos*, który kreśli w cytowanej wcześniej wypowiedzi Sosnowski. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z napięciem między przejrzystością (słowa czy „światlistego punktu”) a ciemnością. Oczywistość płynie z precyzji skonstruowanego obrazu, jak w powyższym fragmencie wiersza, trudność zaś – z próby uchwycenia nieustannego ruchu.

Dochodzimy tu do kwestii ujęcia w wierszu chwili dziania się rzeczywistości. Pound uważał, że problem ten rozwiązuje adaptowanie chińskiego ideogramu na potrzeby języka angielskiego, co zaowocowało „metodą ideogramiczną”: nazywać rzecz przez „artykułowanie jej różnych komponentów, w taki sposób, by nie naruszyć podstawowej jedności owej «rzeczy», którą nazywamy”<sup>38</sup>. Dzięki temu, według Pounda, ogarnąć można chwilę, w której zazębiają się rzeczownik z czasownikiem. Podobna próba leży u podstaw *poems*; Sosnowski wyjaśnia, że chodziło mu „zapewne o to, żeby [*dr caligari*] zawierał w sobie, w swoim ustroju, swoim przebiegu, swoim rytmie – a więc jak gdyby «organicznie» – coś z ponurej dynamiki współczesności, coś z jej jałowej intensywności, spektakularnej bylejakości, infantylnej frenetyczności”<sup>39</sup>. Zwraca uwagę poundowska logika, Sosnowski bowiem podkreśla, że poemat ma „organicznie” (koniecznie w cudzysłowie) zawierać „dynamikę współczesności”, a więc język ma niejako naturalnie oddawać aktywność świata. Nawet jeśli owa dynamika określana jest na przemian w kategoriach pozytywnych i negatywnych, to wiersz powinien uchwycić właśnie te jakości w ich przepływie.

*Zabawy wiosenne* ewokują obraz kwietniowego miasta w sposób, który dobrze oddaje Poundowskie rozumienie ideogramu. Oto pierwsza strofa:

śmiej nad rzeką zorzynku i lampiony  
seraje lampionów i punktowy kolczyk  
wesoły pilot na parkingu *swallow me*  
i tylne siedzenie zdezelowanego fiata  
i starzy kumple niezawodnie kapitalni  
z koksem mandoliną i obwarzankami  
i zapach marzanki pod markizą żywca  
zaraz po deszczu tobie tylko podaruję  
te żyłki światła i kosmyki cienia  
grudkę rozgrzanej ziemi głuchy szept. (*p*, s. 9)

<sup>38</sup> E. Pound, *Sztuka maszyny...*, s. 40.

<sup>39</sup> A. Sosnowski, *Trop w trop...*, s. 190.

Oto trwa przed oczyma wyobraźni wiosenna noc, precyzyjnie i w ciągłym ruchu. Nad rzeką fruwią motyle i błyskają lampiony, na parkingu jakaś para kocha się na tylnym siedzeniu zdezelowanego fiata, kumple muzycanci siedzą przy piwie „pod markizą żywca”; nagle, „po deszczu”, słyszymy – być może – słowa piosenki do wtóru mandoliny. Wszystko to dzieje się jednocześnie, wywołując obraz miejskiej wiosny w pełnej krasie<sup>40</sup>.

Paweł Próchniak stwierdza, że w *poems* „uobecnione zostaje to, co było przed początkiem – napięte milczenie «pierwszego *nic*», w którym spoczywają wszystkie głosy”. Do owego początku dochodzimy po zniknięciu otwierającego tomik chóru i „zgaśnięciu gwiazdy zarannej”. Dopiero wtedy zostaje „opustoszała, rozjaśniona scena. Na niej tylko jeden aktor – Nikt. Wokół niego – otwarty przestwór, nieskończona przestrzeń”<sup>41</sup>. Powraca więc *Oύ ΤΙΣ*, Odyseusz (refren *Zabaw wiosennych* wskazuje na to niedwuznacznie, łącząc dwie najsłynniejsze odyseje w kulturze zachodniej: „3001 ta odyseja jest logiczna/ 3001 zgłoś się teraz zgłoś się”), jeden z głównych bohaterów *Pieśni*, który także otwiera cały Poundowski poemat. Podmiot *Zabaw wiosennych* również wyrusza w odyseję, ale odmęty, które przychodzi mu przemierzyć, to obszar rzeczywistości wirtualnej. Wypływa on na „suchego przestwór oceanu” języków, którymi pobrzmiwa sieć. Końcówka części piątej i szósta część poematu złożone są z cytatów znanych piosenek, jakichś wyrwanych z kontekstu fraz po polsku i angielsku, które sprawiają wrażenie, jakby grały wszystkie naraz; zupełnie tak jak gdyby ktoś kliknął jednocześnie na wszystkie zamieszczone na stronie internetowej linki do różnych utworów muzycznych.

Obecność żargonu komputerowego i metaforyki informatycznej w poezji Sosnowskiego zwraca uwagę Jacka Gutorowa, który łączy odniesienia do rzeczywistości wirtualnej z zapadnięciem się kultury pisma. Zdaje się on myśleć o „piśmie” w kategoriach Derridiańskich i w odniesieniu do tego ujęcia pisania określa *poems* (oraz dwa poprzedzające tomiki – stanowiące razem, jak nazywa to Gutorow, „tęczową trylogię”) pejzażem „charakteryzujący[m] się dominacją wyczerpanego żywiołu. I za każdym razem chodzi w końcu o żywioł pisma, które po niezliczonej ilości

<sup>40</sup> Dodać do tego należy, że gdzieś w tle *Zabaw wiosennych* pobrzmiwają *Święto wiosny* Strawińskiego, *Prolog* do *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera (jednego z ważniejszych dla Pounda poetów) oraz pierwsza strofa *Ziemi jałowej* Eliota. Ruch jest więc ewokowany nie tylko horyzontalnie – w postaci obrazowania przypominającego „metodę ideogramiczną”, ale też i wertykalnie – sięga w głąb tradycji, nawiązuje z nią grę powtórzeń, pastiszu i deformacji.

<sup>41</sup> P. Próchniak, op.cit., s. 130–131.

kombinacji i permutacji wyczerpuje własny potencjał”<sup>42</sup>. Toteż poeta – Odys *poems* – brnie przez suchy krajobraz „po piśmie”.

W krótkim posłowniu do [*poems*] – pisze Gutorow – mowa jest o spektaklu, śpiewach, gusłach i inkantacjach. I o widmach. Bo pejzaż, w jakim powstawała cała tęczowa trylogia, to pejzaż widmowy, pejzaż po końcu pewnej narracji. Powrót do instancji głosu jest nie tyle powrotem do stanu sprzed pisma [...], co ucieczką po gruzach narracji, w stronę tego, co najbardziej własne: własnego głosu, ciała, życia, snu, a nawet śmierci. Jest to bieg „po piśmie”, przy czym frazę tę należy rozumieć w jej dwuznaczności, jako bieg po końcu narracji, ale również jako bieg przez zapisane<sup>43</sup>.

Podmiot *poems* dąży do (od)zyskania własnego głosu, a razem z nim własnej tożsamości, „ja”, które nie byłoby tylko kolażem języków, hipertekstem. Gutorow słusznie zwraca uwagę na romantyczne cechy tomiku, bo właśnie w przestrzeni niesamowitości romantycznej odbywa się współczesna odyseja, której Itaką jest życie. Z jednej strony *poems* wyrastają z mistycznego romantyzmu, z drugiej jednak – rzecz by można, że formalnie – są głęboko zakorzenione w mitycznym modernizmie Pounda. Różnica polegałaby tu na tym, że Pound pragnie instruować społeczeństwo Zachodu, Sosnowski zaś szuka możliwości uchwycenia własnego głosu w jego biegu po/przez „świat zapisany”.

Próbując zobrazować rzeczywistość w ruchu przy użyciu adaptowanej do własnych potrzeb „metody ideogramicznej”, Sosnowski, podobnie jak Pound, tworzy poematy podług klucza muzycznego. Melopoeję Sosnowskiego bez wątpienia można uznać za wyczyn kompozytorski co najmniej na miarę *Pieśni*<sup>44</sup>. Konstruuje on przestrzeń poetycką z wielu paralelnych głosów – przykładem jest cytowany powyżej fragment *Zabaw wiosennych* – które brzmią naraz, choć każdy na swoją modłę. U Pounda czynnikiem wywołującym ciąg obrazów jest „rym tematyczny”. Termin ten sugeruje, że autor *Pieśni* „przenosi pojęcie rymu z poziomu fonicznego na poziom tematyczny: historia jest strukturą ech, pewnego rodzaju strofą”<sup>45</sup>. Jeśli więc mowa jest o miłości, Pound przywołuje słowa zapisane przez poetów prowansalskich

<sup>42</sup> J. Gutorow, *Mutacja*, w: *Wiersze na głos...*, s. 230.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>44</sup> Zwróć tu tylko pokrótce uwagę, że *Cantos*, które tłumaczył Sosnowski, wyróżniają się świetnym wyczuciem rytmu Poundowskiej frazy. Za przykład służyć może niezwykle złożona *Pieśń LXXIV*, w: E. Pound, *Pieśni*, s. 79–102.

<sup>45</sup> D. Albright, *Early Cantos I–XLI*, w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, s. 82 – przeł. W.P.

albo odnosi się do obiektu westchnień przez analogię, na przykład z Cunizzą de Romano, która zdradziła męża dla trubadura Sordella. W przypadku *poems* podstawą organizacji kolejnych obrazów jest brzmienie, „foniczna asocjacyjność”. Znowu można by tu przywołać *Zabawy wiosenne* i porządek przyśpiewek z piątej strofy: „besamé mucho fever love me tender/ youcancancancer-marika i arnika/ lolita i guernica augentrost” (*p*, s. 10). Płynnie przechodzimy od Consueli Velázques, Peggy Lee przez Elvisa (oraz niezliczonych ich coverów), przez Moulin Rouge, ciężką chorobę (albo współrzędne geograficzne), Nabokova, Picassa, aż do Paula Celana. Oczywiście znajomość tych „intertekstów” wcale nie pomaga w „zrozumieniu” wiersza, ponieważ kolejne słowa dobierane są według ich brzmienia. W *dr caligari resetuje świat* pojawiają się fragmenty, które zdają się pełnić funkcję refrenu:

rym przeżył dziś chwile grozy  
berlin przeżył też chwile gnozy  
moskwa ufa jedynie platynie  
ach mój miły augustynie  
wszystko słynie słynie słynie. (*p*, s. 16)

Rymy nie tyle tworzą sieć odwołującą się do jakichś konkretnych wydarzeń czy stanów emocjonalnych, ile po prostu brzmią niczym skoczna przyśpiewka. Dodać należy, że pośród celowo nachalnych rymów pojawiają się o wiele bardziej subtelne rozwiązania brzmieniowe, jak choćby „zgrzytanie” pierwszych dwóch wersów lub „rozciągłość” samogłosek w kolejnych dwóch.

Efekty te, stanowiące o muzyczności *poems*, sugerują improwizacyjną swobodę jazzu („jazz to jest paryż a paryż to jazz”, powiada podmiot *Zabaw wiosennych*; *p*, s. 11), choć trzeba zauważyć, iż mamy tu do czynienia także z pastiszem *Wielkiej Improwizacji* Konrada, która w ponowoczesności okazuje się poszukiwaniem własnego głosu. Pound, recytując *Pieśni*, przykładał szczególną wagę do pauz między słowami i wersami, na papierze sygnalizowanych przez różnej długości wcięcia. Zarówno poezja, jak i muzyka, sugeruje autor *Mauberleya*, istnieją „tylko między chwilami ciszy”<sup>46</sup>. Dla Sosnowskiego nie ma ucieczki w ciszę, bo rzeczywistość jest szczelnie wypełniona szumem informacyjnym, przekrzykującymi się wiadomościami i mnóstwem piosenek, konkurujących choćby o sekundę naszej uwagi. Problem polega nie na tym, aby wyłuskać zew tradycji w chwilach ciszy przerywających

<sup>46</sup> M. Ingham, op.cit., s. 246 – przeł. W.P.

kakofonię nowoczesności, lecz żeby usłyszeć własny recytujący głos.

Podobnie jak melopoeja, pojęcie logopoeji doskonale odzwierciedla metodę poetycką Sosnowskiego. Często szuka on możliwości „wykolejenia” jakiegoś utartego zwrotu lub odkształcenia wyświechtanego frazesu przez powtarzanie go w nieco zmienionych konfiguracjach. Sosnowski określa tę technikę mianem „uprowadzenia języka”: „Chodzi o przejęcie jakiegoś tradycyjnego języka i wyprowadzenie go poza znajome punkty odniesienia”. Szerzej jeszcze opisuje to zjawisko, komentując *Zoom*:

Staram się układać [*Zoom*] z języków martwych. Jednak martwych nie w sensie historycznym (archaizmy, i tak dalej), gdyż chodzi mi o języki, które znamy „zawszad”, które są niczyje, ponieważ używane są przez duże grupy ludzi z całą nieświadomością dobrodziejstwa inwentarza. Interesującą rzeczą byłaby „destylacja” takich języków i sprawdzenie, jak działają w komorze próżniowej poematu. Powstaje więc taka rozgadana karczma, która „Zoom” się nazywa, z algorytmami poglądów, reklam, dialogów filmowych, gier komputerowych, „prywatnych” wyznań, itd., itp., czyli tego wszystkiego, co gada w nas bezustannie, powodując, że nawet człowiek, który mówi własnymi słowami, brzmi jak automatyczna sekretarka bezosobowych wzruszeń, jak romantyczny ipsofon<sup>47</sup>.

Owo nagromadzenie „języków niczyich” charakterystyczne jest również dla *poems*; porównanie „Zoomu” do karczmy wywołuje słuszne skojarzenie z gwarным szynkiem. Jak pośród tego tumultu powiedzieć coś własnego, zabrzmieć swoim głosem? Odpowiedzią może być próba „rozmontowania” martwych języków, właśnie wybicie z torów zwyczajowego użycia. I tak na przykład w *dr caligari resetuje świat*:

*skręcimy go do pierwszej łązy*  
do pierwszych łez  
*do pierwszej krwi*  
do „ostatniej” kropli krwi

do pierwszego *nic!*  
*poza ostatnie coś!* (p, s. 15)

Niby doskonale znane frazy. Jednak pomiędzy pierwszą łązą a ostatnim czymś otwiera się mnóstwo możliwości, konteksty

<sup>47</sup> A. Sosnowski, *Trop w trop...*, s. 29, 70.

zaś zmieniają się jak w kalejdoskopie, a koniec i początek stają się synonimami. Okazuje się, że „nikt nie wiedział ile mamy poezji w życiu/ póki nie zaczęliśmy spieszyć się i kochać/ ludzi którzy tak szybko biegną siostrzo” (*Zabawy wiosenne*, p, s. 9–10). Ile jest miłąkiej poezji wśród ponowoczesnego zgłętku? Mnóstwo i wystarczy tylko ją „przedestylować”, żeby osiągnąć miksturę o wcale nie najmniejszej mocy poetyckiej.

W wyniku tych zabiegów Sosnowski kształtuje w *poems* coś, co – odnosząc się do wypracowanej na podstawie pisarstwa Pounda „sceny instrukcji” – nazwać można „sceną głosu”. Opuszczona przez chór, jest ona przestrzenią permanentnie brzęczących języków, w których gubi się głos poety. Tło jest tylko pozornie wielorakie, rozlegający się bowiem wszędzie dźwięk to raczej jednostajne brzęczenie, z którego nie sposób wyłowić nawet pojedyncze słowa. Cisza nigdy nie zapada. Przez tę scenę kroczy Nikt, współczesny Odyseusz, który zdaje sobie sprawę, że jedyne, co mu pozostało, to własny głos. W zamykającym tomik cyklu *poems* sytuacja ta jest dokładnie zarysowana; z jednej strony stoi współczesna technologia, której „wszystkie przyrządy mówią jednym głosem/ *laryngograf spektrograf stroboskop spektrofon*”, z drugiej zaś – „ciemny nieżył krtani” (p, s. 25) poety:

pomalutku mówię mój głos ma tyle warstw  
sto warstw scenicznych szeptów i uskoków  
zakamarków schodów wind to są rusztowania  
dla utworów realizatorów dj montażystów hej. (p, s. 26)

Paradoks polega tu na tym, że to właśnie pani z hipernowoczesnym sprzętem chce badać głos, który wymyka się jednoznaczному opisowi, bo istnieje na zupełnie innej skali dźwiękowej; „świetne przyrządy mówią jednym tchem” i nie są w stanie zarejestrować wszystkich „szeptów i uskoków” (p, s. 26). Głos jest słaby, chybliwy, chory, podczas gdy aparatura medyczna przemawia pewnie. Odślania się tu idea „sceny głosu”: chodzi o życie w całej jego wielości i nieprzewidywalności, zmienności i kruchości. Sosnowski dystansuje się od jednogłosnej i jednomyślnej technologii; znów podobnie do Pounda wybiera on wielość i niestałość<sup>48</sup>, które są gwarancją nieprzerwanego ruchu, czyli życia. Dostrzega to Gutorow, który pisze o autorze *poems*:

<sup>48</sup> Pound opowiada się za wielością i krytykuje wszelkie przejawy monomanii (włącznie z monoteizmem), które wywodzi z metafizyki Arystotelesa – zob. E. Pound, *Convenitense Deos*, w: idem, *Sztuka maszyny*, s 178–184.



Wychodząc od ciała i zdarzenia, poeta dochodzi do egzystencji rozumianej jako działanie się, a nie jako pojęcie, filozoficzną koncepcję „życia”. Ale nie chodzi tu o nową koncepcję. Istota sprawy polega na tym, że wiersz staje się „żywą lekcją języka”, że istnieje teraz jako wypowiedź, a więc zdarzenie, do którego może dojść tylko pod warunkiem obecności mówiącego<sup>49</sup>.

Głos, który wyłania się w *poems*, to zatem próba wyłonienia się tożsamości, to siła życia jednostkowego i wolnego od wszelkich izmów. Najwyższa stawka w poezji.

Ostatecznie Pound zostaje porzucony. Jego „scena instrukcji” niewątpliwie stoi w opozycji do „sceny głosu” Sosnowskiego, dla którego liczy się nie projekt epicki, zamaszysty i totalny, ale coś dokładnie odwrotnego – u Gutorowa „prawie nic” – pojedyncze „ja”. Mimo tej zdecydowanej różnicy drogi poetyckie Pounda i Sosnowskiego przebiegają po bardzo podobnych trajektoriach. Nacisk na precyzję, ruch, symultaniczność oraz muzyczność i ciągłą świeżość językową czynią Sosnowskiego poetą w dużej mierze poundowskim. O ile Pound chce uratować najcenniejsze fragmenty, które miałyby w *Pieśniach* zachować potencjał kulturotwórczy, o tyle Sosnowski pragnie ocalić głos poety, żywotny, zmienny i potrafiący bezkompromisowo dyktować idiomom współczesności własne warunki. W obydwu przypadkach też tryumf musi ograniczać się do chwilowych ustaleń i lokalnych sukcesów, piękno bowiem – czytamy w *Pieśni LXXIV* – „jest trudne”.

WIT PIETRZAK

### **Poetry of Life / Poetry of Instruction: *poems* by Andrzej Sosnowski in the Context of Ezra Pound's Theory of Poetry**

In the present article Andrzej Sosnowski's *poems* is analysed against the theoretical principles elaborated by Ezra Pound. Pound's postulates such as the ideogrammic method and the melo-, fano-, and logopoeia, all of which are briefly discussed, are used to characterise Sosnowski's poetic practice. The article shows that, irreducible differences notwithstanding, both poets write in accordance with a set of similar principles. The difference between Sosnowski's *poems* and Pound's *Cantos* consists mainly in the fact that the former gives up on the inherently Poundian desire to reorganise reality in an epic work and seeks what may be termed a scene of voice on which one's ownmost identity can be manifested. It is among the many discourses that comprise *poems* that a voice of life sounds in all its complexity and fragility.

<sup>49</sup> J. Gutorow, op.cit., s. 232.

**Keywords:** Andrzej Sosnowski, Ezra Pound, contemporary Polish poetry, American poetry.

**Wit Pietrzak** – doktor, adiunkt w Instytucie Anglistyki UŁ. Autor publikacji wydanych w Polsce i Wielkiej Brytanii, między innymi książek: *Myth, Language and Tradition. A Study of Yeats, Eliot and Stevens in the Context of Heidegger's Search for Being* (2011), *Życie po życiu* (2012), *"Levity of Design". Man and Modernity in the Poetry of J. H. Prynne* (2012).